

## EL HUMOR EN LOS PERSONAJES DE ALFONSO PASO (ENTRE EL HUMOR MALHUMORADO Y EL HUMOR COMO DESAHOGO)

Eduardo PÉREZ-RASILLA  
Universidad Carlos III

Paso propendió a combinar elementos de estilos diferentes y a tratar los géneros sin sujetarse a las exigencias canónicas. Esta circunstancia le permitió explorar fórmulas muy distintas del humor en su teatro. Las tentativas principales de clasificación de su obra, que propusieron Alfredo Marqueríe (1960) y Mathías (1971: 72), insuficientes e imprecisas en su terminología, nos sirven, sin embargo, como referencia para perfilar las líneas de ese humor, y para adentrarnos en la concepción de sus personajes.

La tradición del sainete y de las tragicomedias grotescas de Arniches, que discurre entre lo humorístico y lo melodramático, proporcionó uno de los principales modelos a la obra de Paso. La mirada compasiva y humorística, en ocasiones, censoria en otras, rehuye la crítica social propiamente dicha, y, aunque no falten elementos de denuncia o invitaciones a la reflexión, prefiere buscar las causas de los problemas en el territorio de la moral en vez de en el ámbito de la política. Paso se enorgullecía de *La boda de la chica*, a la que consideraba una de sus obras mejores (Marqueríe: 1960: 223). La situación inicial resulta una de las más logradas de las que escribió en el ámbito del sainete tragicómico. La familia de la portera, Fernanda, vive agobiada por la necesidad de obtener mayores ingresos, y por el mal humor y la mala intención de una decepcionada y agresiva Fernanda, que no desaprovecha ninguna oportunidad para reprochar a su marido que no haya sido capaz de proporcionarle una vida mejor. Arturo, su

marido, y Joaquín, su hijo, desempeñan dos trabajos con el fin de acopiar más sueldos para la exigua economía doméstica. Antonia, la hija, trabaja en una galería comercial. Juan, después de una jornada de ocho horas, aprende a construir aparatos de radio mediante un programa de estudios por correspondencia, lo que le hace objeto de burlas por parte de su familia, que lo considera un excéntrico que se evade de sus obligaciones. Juan, sin embargo, se afana febrilmente en la construcción de la radio:

JUAN (*Leyendo*): Apriétese fuertemente el tornillo C-16. (contando sobre aquel galimatías mecánico) C-11, C-12, C-13, C-14, C-15, C-16. Este es el C-16. (*Lo aprieta*). Apretado. (*Consulta las instrucciones*). “Desapriétese suavemente el tornillo A-22”. (*Sobre el aparato*.) A-18, A-19, A-20, A-21, A-22. ¡A-22! “Suavemente e introdúzcase el hilo coaxial H-31 en el orificio 0-4” (*Buscando sobre la mesa*.) Hilo H-31. Hilo H-31 (*Lo halla*.) Hilo H-31. Desapretado e introducido. (*Lee*). “Dispónganse las bombillas B2, B3 y B4 en entrada E2, E3 y E4” (Paso: 1972:9).

Mientras, su madre y su hermano Joaquín le reprochan que no busque otro sueldo. Finalmente, da por terminada su tarea y ofrece con orgullo sus resultados a su madre:

JUAN: Lo coge todo. Francia, Italia, Inglaterra, Barcelona..., todo. Vamos, ¿qué quieres oír?

FERNANDA: ¿Coge Madrid?

JUAN: Mujer, eso está tirado.

FERNANDA (*Recelosa*): Empieza por Madrid.

JUAN: ¡Fuera gente! ¡Quitaos de en medio! Una, dos y tres. (*Conecta la radio. Silencio*.)

FERNANDA: No suena nada.

JUAN: Se está calentando. Calma, ¿eh? Es estupendo ver la obra de uno terminada, el esfuerzo...¿eh? Han sido dos semanas. (Paso: 1972:16).

Pero la radio no se escucha y la familia comienza a burlarse cruelmente del muchacho.

JUAN: ¿Queréis callar un momento? (*Comienza a correr el dial*)... La estación. Hay que buscar la estación. [...] Hay algo que no marcha bien. (*Sudoroso*). Debe ser el C-7. ¡Calma! Esto es el C-7. (*Del aparato comienza a salir un humillo leve. La luz de la casa oscila*.)

FERNANDA (*Aterrada*): ¡Que explota! ¡Que explota! (Paso: 1972:17)

Todos salen corriendo. Fernanda regresará al cabo de unos instantes provista de un cubo de agua, mientras Juan trata de arreglar la radio desesperadamente.

JUAN: ¡No pasa nada! Hay un contacto. ¡Calma! ¡Calma! (*Hay una pequeña luminosidad en el aparato. La luz general se apaga y el humillo se hace más denso.*) (Paso: 1972: 18).

Precisamente en ese momento suena el timbre. Alguien pregunta por Juan.

REPRESENTANTE: Enhorabuena, amigo. (*Le entrega un rollo de papel.*) La Academia Lopetegui acaba de concederle el título de radio-técnico por correspondencia con su oportuno diploma que tengo el gusto de entregarle. (*Las risas de Fernanda y Joaquín son estruendosas.*) (Paso: 1972:18).

En esta ocasión, Paso ha conseguido encarnar su reflexión social y moral en una situación dramática, dotada de un humor doloroso y limpio. Pero, si lo tragicómico aporta las mejores situaciones humorísticas, los momentos más endebles son aquellos que se resuelven mediante chascarrillos, alusiones chistosas a la actualidad o a la historia de España, a comentarios más o menos incisivos, a equívocos o a situaciones chuscas o desairadas. En cualquier caso, muchas de estas humoradas se presentan desligadas de la situación dramática, hasta el punto de que serían intercambiables con otras procedentes de comedias distintas del mismo autor. *Los pobrecitos*, obra que tan estimada resultó en su momento, presenta algunos ejemplos de esta manera de proceder.

DOÑA CLARA: El sinvergüenza ese que escribe funciones ha pasado la noche en su cuarto.

LEONOR (*Divertida.*): ¡Ah..., era eso!

DOÑA CLARA: Eso era. Lo vi yo misma, con estos ojos que santamente se comerán la tierra. Lo vi entrar. Era la una y media.

LEONOR: La una.

DOÑA CLARA: ¡Peor aún! Media hora más. Y por si fuera poco, detrás de esa puerta le he oído a usted ciertas frases que me ofende recordar.

LEONOR: Señora...

DOÑA CLARA: Frases asquerosas... repulsivas...

LEONOR: ¡No es cierto!

DOÑA CLARA: ¡Vaya si lo es! Usted dijo que fue inolvidable... y que se quemó los labios, y que ese artistucho se los quemó también... Con los besos de pasión, ¿no?

LEONOR (*Muy tranquila.*): Con el chocolate.

DOÑA CLARA: ¿Qué?

LEONOR: Que hicimos chocolate en mi habitación. (Paso: 1971c: 128-9)

En *Juan jubilado*, aunque no faltan algunos aciertos en las situaciones a las que se ve abocado Juan, un jubilado en plenitud de sus facultades, que, en su momento, interpretó Paco Martínez Soria, abundan también los chascarrillos o los comentarios ingeniosos ocasionales. Por ejemplo, Mercedes, la mujer de Juan, se encuentra con Dorotea, su madre, que ha venido a plantearle un problema económico familiar, y la conversación sigue estos derroteros:

MERCEDES: Pero [Merceditas] tiene el novio en Alemania y se casará muy pronto.

DOROTEA: En Alemania, en Alemania casi nadie se casa por la iglesia. Mira, hija mía, para casarse por la iglesia, Zaragoza o Murcia o cualquier cosa así; pero en Alemania...

MERCEDES: Déjalo, mamá.

DOROTEA: Luego están los otros dos gemelos, con diez años, que me los habéis encasquetado a mí [...] Porque tú, hija, no has parido más que dos veces, pero las dos veces has cantado las cuarenta. Dos gemelos, la primera vez, dos gemelos la segunda [...] Si hasta el párroco, en el último bautizo, cuando nos vio entrar con los gemelos, me dijo: “Su hija ha tomado esto por el hipódromo” (Paso: 1971a: 17).

La otra cara del mundo representado por estas tragicomedias ligeras, o melodramas asainetados, se encuentra en las comedias burguesas de denuncia moral. La clase social es ahora la alta burguesía, caracterizada invariablemente por una acumulación de defectos que la hace esencialmente corrupta, pero, sobre todo, estúpida y risible. El modelo teórico de este tipo de teatro lo situaba Paso en la obra de Priestley, de quien el comediógrafo español toma la situación que sirve como desencadenante: la reunión social en la que pone en marcha una investigación fortuita o inducida. Pero los criterios morales y sociales de Paso y de Priestley son radicalmente diferentes, como lo es también la presencia del humor agresivo y ácido —un humor malhumorado, en definitiva—, tenue y sutil en la obra de Priestley y predominante en la de Paso. Los personajes denunciados se convierten aquí en deformaciones burlescas y arquetípicas de los propios vicios que encarnan, a los que se vapulea sin misericordia. Muletillas, rasgos de pedantería y de frivolidad, pretendido cosmopolitismo desenmascarado, orgullo desmesurado, desprecio por los demás, extremada hipocresía, etc., son rasgos habituales en esos personajes:

JULIA (*Al aparato.*): Rocío... perdona mujer. Es que estoy con los últimos detalles. [...] Tú vente ya y nos hacemos una piscina *party* mientras llega el resto. Me diviertes mucho. Así me cantas aquel fandango de Huelva... ¿cómo?... Eso [...] ¡Ole, Rocío! Me diviertes mucho. (*Le da el teléfono a EMILIO. Éste cuelga.*) ¿Han llegado los músicos?

EMILIO: No, señora condesa.

JULIA: ¿Y los fotógrafos?

EMILIO: Tampoco.

JULIA (*Alarmada.*): Pero vendrán... ¿avisó usted a los periódicos?

EMILIO: Lo hizo el secretario del señor conde.

JULIA: ¿Ese incapaz? (*Toma el teléfono interior.*) Alfredo... Sí. La señora condesa [...] No, Alfredo, no me enfado con usted. Me divierte usted mucho. (Paso: 1965a:10).

Por el contrario, los personajes denunciadores se muestran sagaces y acerbados, y emplean un tono marcado por lo incisivo y el sarcasmo, fruto de una actitud inconformista, caracterizada por la voluntad de desafiar a las convenciones sociales y por la sospecha de que tras las verdades admitidas se esconde una falacia vergonzante. Ese permanente deseo de llevar la contraria a lo establecido explica que muchos héroes del teatro de Alfonso Paso adopten una conducta polémica e incomprensible y se transformen en azote de injusticias y desarreglos, más morales que sociales. El dramaturgo rara vez renuncia a reconvenir moralmente a través de esta especie de figura interpuesta, pero estos personajes son más frecuentes en las comedias de denuncia y en algunas tragicomedias.

Sin embargo, la asignación del papel de héroe se encarna en tres tipos de hombres muy diferentes. Uno de ellos es el ser íntegro, puro, ejemplar en su conducta, que representa valores tradicionales, respetados hasta la devoción. Este modelo es más frecuente en las tragicomedias, aunque lo vemos en alguna comedia de denuncia. Débil y desvalido; sólo su integridad moral le presta dignidad y fortaleza. Este paradójico contraste resalta su carácter esencialmente teatral, por encima del discurso moralizador, mucho más obvio y carente de interés. Pero también le otorga una dimensión humorística, en el sentido pirandelliano del término, y por momentos, un aire tragicómico que recuerda a algunos personajes de Arniches. No debe escapársenos el detalle de que algunos de estos personajes fueron interpretados por el actor Antonio Garisa, cuya trayectoria teatral, su presencia física, su voz y su propio concepto de la interpretación actoral subrayaban precisamente estos rasgos. Así sucedió con Antonio, el mencionado protagonista de *Buenísima sociedad*, o los personajes homónimos de *La corbata* o *Nos venden el piso*.

Curiosamente una obra tan demagógica y reaccionaria como *La corbata*, ofrece algunos de los más interesantes ejemplos de humor tragicómico. Su protagonista, aquejado por toda suerte de dificultades económicas y humanas, recibe la noticia de que su hija se ha quedado embarazada, y, emocionalmente deshecho, dadas sus convicciones morales, reacciona airadamente con ella y se encara con su novio en una de las más sugestivas situaciones creadas por el comediógrafo, en las que una estética neorrealista se combina con elementos próximos a la distorsión de la farsa, o a una muy singular comprensión del expresionismo:

ANTONIO: Pues se lo voy a decir yo. Usted ha llegado a una casa decente... [...] Y se le ha recibido con los brazos abiertos [...] Y usted sabe que yo me llamo Tejada y no le ha importado ensuciar mi nombre. Porque usted ha ensuciado mi nombre. Y eso es lo que todo el oro del mundo, todas las indemnizaciones del mundo no pueden pagar. Un nombre limpio. Y un nombre limpio... (*La voz de la vecina llega urgente.*)

VOZ: ¡El autobús! ¡El autobús!

ANTONIO: Un nombre limpio que yo he sostenido... (*La escena empieza a vibrar, el ruido del autobús es tremendo. Comienzan a caerse cuadros. MERCEDES, ANTONIO y ESPERANCITA se apoyan en las paredes. Vibra la mesa. Un silencio.*) ¿Qué le estaba diciendo yo?

GUSTAVO: Que un nombre limpio que usted había sostenido...

ANTONIO: Sí... (*Desanimado.*) Un nombre... (*Se sienta.*) limpio que... (*Se calla.*) Le hace gracia la casa, ¿eh? Se sonríe usted y tiene razón. Es para reírse. Cada media hora los vecinos nos avisamos del paso del autobús de Fuencarral. Cuando terminen el metro tal vez se venga abajo toda la casa. (*Dulcemente.*) Me la dieron a mí. Al señorito. Por trabajar veinte años en la misma empresa. Son un cepo. Si te vas de la oficina, tienes que dejar el piso. Yo... (*Se pasa una mano por la frente.*) Yo... he hecho todo lo que está mandado, yo he sido bueno. Creí que... (*Balbucea. Tiene los ojos húmedos y está desmoralizado.*) Usted no lo entiende, muchacho. Es que la niña ha sido siempre mucho para mí. Los hombres son distintos. (Paso: 1964: 278-9)

El segundo modelo de héroe responde a un criterio ético diferente. Se trata de un hombre cuya moralidad resulta discutible desde los presupuestos convencionales o socialmente admitidos, pero que, consciente de ello, no pretende ocultarlo, sino que desde su conducta desarreglada se enfrenta audazmente a lo que considera una inmoralidad más profunda e hipócrita en sus compañeros. Suele ser imaginativo y locuaz, pero también agresivo, desafiante y chulesco. Su desparpajo y su ingenio propician situaciones insólitas y producen réplicas real o pretendidamente agudas, aunque

no es extraño que terminen por cargar al espectador, dadas la facundia y la prepotencia del personaje:

ELÍAS: ¿Quiere usted decirnos en qué términos, aproximadamente, se expresaba el expediente que determinó su salida?

JUAN: En dos palabras. Inmoralidad en el ejercicio de mi cargo.

ELÍAS: ¿Quiere decirnos qué hechos ocultábamos bajo la fórmula: “Inmoralidad en el ejercicio de su cargo”?

JUAN: Sí, entró usted en mi despacho y me encontró con mi secretaria en las rodillas.

ANA: ¡Dios santo! ¡La niña!

ELÍAS: ¿Lo admite?

JUAN: ¿Cómo no admitir que una muchacha se siente en las rodillas de uno, señor fiscal?

(JULIANA *prorrumpe en una risa estentórea.*)

JULIANA: ¡Qué tío, madre, qué tío! (Paso: 1971b: 202).

Menos interesante parece el tercer modelo de héroe, que responde a una mezcla de los dos anteriores. Se trata de un personaje joven, sencillito, escéptico e independiente, alérgico a dogmas, compromisos o creencias, enemigo también de cualquier forma de violencia o agresividad, complaciente, idealista y abúlico, poco o nada trabajador y generoso a su manera. Su conducta trasluce a la vez una suerte de pureza moral o de inocencia y un cierto grado de frivolidad o de cinismo. El comediógrafo lo presenta admirativamente como a un auténtico rebelde, pero tiene más de parásito, de conformista o de inmaduro. Su actitud pacífica y su imposibilidad, no ya de participar en los criterios por los que se rigen los demás, sino de entenderlos siquiera, provocan un contraste que debiera producir efectos de comicidad, reforzados por el perfil intolerante y cerril con que el comediógrafo se complace en dibujar a sus oponentes. Un buen ejemplo lo aporta Jorge, el personaje de *Rebelde*, una obra a mitad de camino entre el melodrama asainetado y la comedia de crítica de costumbres. No muy diferente es Juan, el protagonista de *Guapo, libre y español*, a quien nos referiremos más adelante.

LUIS: De modo que, aparte de hacer el vago, te dedicas a dar besos por ahí.

JORGE: No siempre.

LUIS: Tú sabes...

JORGE: Sí..., ¡que es espantoso! Que tiene que hacerse con algún motivo, delante de notario, y alguien debe llorar y ponerse toda la familia de luto... ¿No es cierto?

LUIS: Pero, ¡qué lenguaje!

BLANCA: Déjame a mí (*Confidencial.*) ¿Tú estás enamorado de la chica?

JORGE: No, mamá.

BLANCA: Pero te gusta.

JORGE: Sí. Me gustan muchas, mamá. Esta y muchas más.

LUIS: Y a todas las que te gustan, las coges y...¡zas!

JORGE: No, no. Hay muchas que no quieren.

LUIS: Oye: a veces no sé si eres tonto o demasiado listo; si no respetas ni el nombre de Dios o es que estás despistado o enfermo o...

JORGE: Yo te quiero mucho.

LUIS: Me quieres, pero no me respetas.

JORGE: Sí, papá; a ti, sí. A lo que piensas, no. (*Y sonríe cordial y simpático.*) (Paso:1963:119-120)

En un territorio contiguo a las comedias burguesas de denuncia habría que situar el teatro policiaco. La obsesión del dramaturgo por el descubrimiento de verdades que permanecen ocultas por la pereza o la inercia y su convicción de que los entramados lógicos de los sucesos escapan habitualmente a nuestra percepción le condujeron al cultivo de este género, que suele apoyarse precisamente en esos presupuestos. No es extraño que estas obras se vertebren sobre la investigación de hechos ocultos y turbios –delictivos o no– y en un personaje que investiga y que se aleja de los arquetipos habituales del policía o el detective clásico. Por el contrario, suele tratarse de alguien que no es profesional sino que investiga por afición o por las circunstancias a las que le conduce una situación determinada. Y responde casi siempre a los parámetros habituales en el dramaturgo. Los comentarios de estos personajes impregnan de mordacidad los diálogos y aportan un humor cruel e hiriente, como el de *Dos sin tres*.

ANTONIO: ¿Cuando necesitaste encender una chimenea?

CRISTINA: Pues no lo sé. No lo recuerdo ahora. He encendido una chimenea.

ANTONIO: ¿Dónde?

CRISTINA: De pequeña.

ANTONIO: En Fernando Poo.

CRISTINA: Sí.

ANTONIO: La media de Fernando Poo para el invierno es de veintiséis grados la máxima y veintiuno la mínima. Si con esa temperatura se enciende una chimenea se asan hasta las moscas. (Paso: 1967: 28).

Ni en estas comedias policíacas, ni en las comedias burguesas de denuncia moral está ausente el contenido erótico, pero Paso cultivó también la farsa vodevilesca. En la ya citada *Guapo, libre y español*, el co-

mediógrafo recurre a un personaje heredero de Sergio, el protagonista de *Usted tiene ojos de mujer fatal*, de Jardiel Poncela, seductor irresistible y hastiado, enemigo del matrimonio y objeto de la admiración delirante de las mujeres, hasta el punto que lo sirven desinteresadamente, a pesar de su falta de correspondencia. Juan, el protagonista de *Guapo, libre y español*, definido por el comediógrafo como *un hombre irritantemente libre*, es, como Sergio, cínico y exquisito, pero, a diferencia de aquel, no se encuentra en una situación acomodada, sino en un país extranjero, carente de recursos económicos y a punto de ser expulsado del piso que ocupa e incluso del país que habita. A pesar de ello Juan es tan amante de su propia pereza –más que de su libertad– que está dispuesto a desperdiciar el amor, el placer, una posición económica y social, etc., con tal de no molestarse en disfrutar de todo ello. Se trata, en definitiva, de un ser abúlico a quien le persigue la fortuna y a quien todos ven como un hombre brillante y fascinador. El desfase entre su falta de deseo e impulso y la expectación que provoca en los demás, engendra situaciones dislocadas, que constituyen variantes de las clásicas del vodevil:

BINNIE: Tengo mi vestido en ese cuarto.

RAIMUNDO: Cógelo. ¡No, espera! Detén a esa loca. (*Un timbre.*) Escondeos. Tú. ¡Y tú! [...] (*Quedan las tres detrás del biombo.* RAIMUNDO *desaparece por la derecha. Vuelve a entrar pálido. La señora PUSDI le aparta.*)

JUAN: Mi querida amiga.

PUSDI: En el primero vive un señor de sesenta años con un mayor-domo.

JUAN: Sí.

PUSDI: En el segundo hay unas oficinas con cuatro empleados.

JUAN: En efecto.

PUSDI: En el tercero el señor Fergus con su sobrino.

JUAN: Sí.

PUSDI: Y aquí usted con el grasiento.

JUAN: Eso es.

PUSDI: Todos hombres.

JUAN: Todos.

PUSDI (*Mostrándole un sujetador.*) ¿Me quiere usted decir de quién es esto que acabo de encontrar en el patio?

JUAN: ¡Vaya! (*Lo toma y se lo prueba.*) ¡Por fin ha aparecido! ¿Te acuerdas Raimundo, lo que lo he buscado...?

PUSDI: ¿Lo usa usted?

JUAN: No. Es una vieja mascota. En España todos los niños, en vez de llevar en el bolsillo una pata de conejo, llevan esto.

PUSDI: Claro. Así salen ellos de mayorcitos. [...]. Le avisé bien claro. Ni perros ni señoras. [...] Y voy a hacer un registro, porque como encuentre aquí una señorita, van todos a la cárcel. Todos. (*El biombo comienza a caminar hacia la derecha.*) ¡Usted no tendrá inconveniente!

JUAN: El caso es que...

PUSDI: ¿Le ocurre algo a ese biombo?

JUAN: Que lo ha puesto usted nervioso.

PUSDI (*Apartando a RAIMUNDO.*) ¿Me deja? (*Pliega el biombo. Las tres mujeres, liadas en sus toallas, la contemplan.*) ¿Y esto?

JUAN: Son de cera.

PUSDI: Pero no de cera virgen, hijo mío. (Paso: 1965b: 25-26).

Y junto a la farsa vodevilesca, advertimos en la obra de Paso lo que podríamos denominar el vodevil negro. Se combinan los ingredientes propios del género negro, del teatro policiaco y del vodevil, con su propensión al humor macabro y con la presencia de situaciones marcadamente eróticas. Paso, sin el lastre del didactismo moral, se entrega al cultivo de sucesos despiadados, pero hilarantes, engarzados con precisión y dilatados hasta la desmesura, lo que proporciona los momentos de mayor comicidad de su obra. Se recurre a una situación no demasiado novedosa, pero eficaz: la aparición de un cadáver comprometedor –los personajes que lo encuentran no son culpables– que les obliga a deshacerse de él sin ser advertidos. Las peripecias a que este empeño les arrastra resultan tan disparatadas e inverosímiles como tozudas:

JULIA: Cuando tú entraste intentaba llevar a su cómplice muerto, disfrazado de cura, hasta una ambulancia que tiene apostada cerca de aquí. Y yo le estoy ayudando. Con mi ayuda sacará de la casa los cadáveres [...] porque estaba de acuerdo con la criada, a quien mató por un descuido.

LORENZO: ¡Vamos, como quien se deja un grifo abierto! [...]

JULIA: ¿No me crees tú tampoco?

LORENZO: No. Ni te creará nadie.

JULIA: Está bien. Tú lo has querido. (*Le obliga a agacharse. Empuja el sofá un poco para que Lorenzo pueda ver lo que hay debajo.*) ¿Qué dices ahora? (*Un silencio. Se agacha ella e incorpora a Lorenzo, que está sin conocimiento*) (Paso: 1961b: 77).

No falta, sin embargo, un discurso recurrente, convertido de hecho en el punto de partida de estos vodeviles negros: la posibilidad de verse implicado en un turbio asunto no depende de voluntad del individuo, ni siquiera de su inadvertencia, sino de la pura casualidad, capaz de enredar a alguien hasta extremos insospechados. Paso insiste así en una de sus más

arraigadas convicciones: las cosas no son como nos parecen o como nos las han enseñado, sino que obedecen a impulsos inopinados y asombrosos. El diálogo que mantienen los dos amigos atrapados en la trama de *Usted puede ser un asesino* expresa una situación extensible a la de tantos otros personajes de sus vodeviles negros:

SIMÓN: Estás metido en este asunto, Enrique.

ENRIQUE: Tú sabes que todo eso no es verdad.

SIMÓN- Pruébalo [...] Si la policía encuentra el cadáver, proceso.

ENRIQUE: Tú no le mataste.

SIMÓN: Pruébalo, demonio.

ENRIQUE: Según tú, un hombre es como un cocinero del Palace: tiene que probarlo todo.

SIMÓN: Pues sí. (Paso: 1971d: 207-8).

Junto al protagonista, más activo y decidido, suele aparecer un personaje asustadizo y temeroso, a quien desbordan las circunstancias en las que se encuentra y lo impelen a tomar decisiones equivocadas de las que luego se arrepiente, o a reaccionar de manera manifiestamente cobarde, hasta la paralización del sentido común, lo que provoca la hilaridad del espectador. Uno de los más logrados en este sentido fue el Emilio de *Receta para un crimen*, que encarnó, con indiscutido éxito, Manolo Gómez Bur.

EMILIO (*Tembloroso*): Oiga, no me irá a decir que ha habido más muertes aquí...

LORENZO: Pues hoy hace precisamente dos años. Y llovía tanto como esta noche. Llegué chorreando aquí. Sí, llovía tanto como esta noche.

CARLOS: O como la noche en que murió el conde de Nieva. Ten... Cárgame la pipa.

(EMILIO recibe la cachimba tembloroso. *La carga torpemente*.)

ANTÓN: Un crimen repugnante. Herminia murió instantáneamente. Un tiro en el corazón. A quemarropa. Estaba allí sentada.

EMILIO: Es que sentarse aquí es una imprudencia. (Paso: 1961a :23)

CARLOS: Muy bien. Ahí está el muerto.

EMILIO (*Aterrado*): ¡Que se vaya, que se vaya!

CARLOS: En sentido figurado. Reconstruye la escena. Supongamos que lo mataron aquí. Tú eres el asesino.

EMILIO: Te juro por mi madre que no, Carlos. (Paso: 1961a: 59).

Pero acaso los personajes cómicos más transversales de su teatro sean los de las criadas, que aparecen en los vodeviles negros y en las comedias de sátira moral, y suelen mostrarse impertinentes, faltas de pericia o maleducadas, y se expresan torrencialmente en un estilo lenguaraz e

implacable, y, significativamente, suelen convertirse en cómplices del varón protagonista. Este perfil suele provocar comentarios pretendidamente cómicos –muchos de los cuales nos resultan, desde nuestra perspectiva moral, muy poco afortunados– o situaciones hilarantes, pero de una comicidad tosca y mostrenca. Así, Aniceta, la criada española de *Atrapar a un asesino*, se permite comentarios como el que sigue:

ANICETA: ¿Usted me permite que le diga una cosa o se me va a ofender?

LOUIS: Lo que tú quieras.

ANICETA: El médico le tira los tejos a su mujer.

LOUIS: Es probable; les tira los tejos a todas.

ANICETA: ¿Y usted está seguro de su mujer?

LOUIS: Sí.

ANICETA: Pues valiente primo es usted.

LOUIS: ¿Por qué?

ANICETA: El que está seguro de una mujer es como el que está seguro de un quitamanchas. Todavía no he visto a un quitamanchas quitar las manchas, pero dejar un cerco..., eso, todos. Cuidadito, don Luis.

LOUIS: Anda, ve por el coñac. (Paso: 1969 : 43)

En *Juicio contra un sinvergüenza* la falta de destreza de la criada origina también situaciones de larga tradición en los géneros cómicos, basadas en el aturdimiento y en el equívoco:

VERNON: ¿No me das una copa de champán a mí?

JULIANA: Sí, señor. (*Tropieza con VERNON y le echa encima un par de copas que aún tenía en la bandeja.*).

VERNON (*Sin inmutarse.*): Supongo que sabrás que las copas se dan de otra manera.

JULIANA: Perdone usted. Es que aún no me manejo.

VERNON (*Mientras se limpia con un pañuelo.*): ¿De Londres, hijita?

JULIANA: El champán francés. Se lo juro a usted.

VERNON: Digo, tú.

JULIANA: De Aberdeen. (Paso: 1971b: 278).

En definitiva, la creación de una tipología de personajes recurrentes, relacionados, en principio con un determinado género, pero destinados finalmente a transitar por varios diferentes, le sirvió a Paso como el principal soporte de un humor mediante el cual trató, si no superar, al menos de soslayar sus contradicciones. A estos personajes nos hemos referido sucintamente en las páginas anteriores.

## BIBLIOGRAFÍA

- MARQUERÍE, Alfredo, *Alfonso Paso y su teatro*, Madrid, Escelicer, 1960.
- MATHIAS, Julio, *Alfonso Paso*, Madrid, Epesa, 1971.
- PASO, Alfonso, *Receta para un crimen*, Madrid, Escelicer, 1961a
- *Vamos a contar mentiras*, Madrid, Escelicer, 1961b
  - *Rebelde*, en Sainz de Robles, Federico Carlos, *Teatro español 1961-2*, Madrid, Aguilar, 1963, págs. 93-166.
  - *La corbata*, en Sainz de Robles, Federico Carlos, *Teatro español 1962-3*, Madrid, Aguilar, 1964, págs. 241-323.
  - *Buenísima sociedad*, Madrid, Escelicer, 1965a
  - *Guapo, libre y español*, Madrid, Escelicer, 1965b
  - *Dos sin tres*, Madrid, Escelicer, 1967.
  - *Atrapar a un asesino*, Madrid, Escelicer, 1969.
  - *Juan jubilado*, Madrid, Escelicer, 1971a
  - *Juicio contra un sinvergüenza*, en *Teatro selecto*, Madrid, Escelicer, 1971b, págs. 275-361.
  - *Los pobrecitos*, en *Teatro selecto*, Madrid, Escelicer, 1971c, págs. 81-177.
  - *Usted puede ser un asesino*, en *Teatro selecto*, Madrid, Escelicer, 1971d, págs. 179-271.
  - *La boda de la chica*, Madrid, Escelicer, 1972.